Blick auf die Leinwand

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **16 (1964)**

Heft 12

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

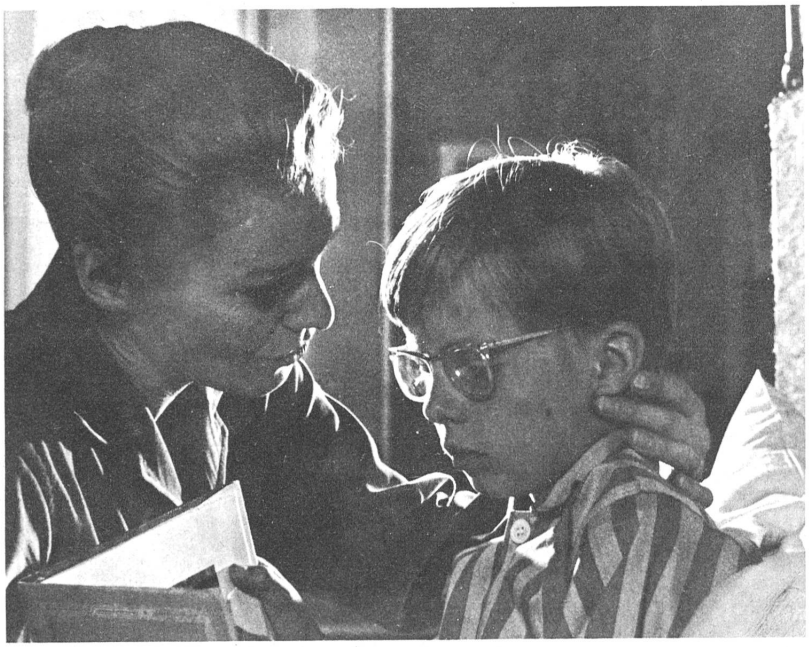
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DAS SCHWEIGEN
(Tystnaden)

Produktion: Schweden
Regie: Ingmar Bergman
Besetzung: Ingrid Thulin, Gunnel Lindblom, Hakan Jahnberg
Verleih: Columbus



Wo Kinder sind, ist immer Hoffnung, auch in der schauerlichen End-Einsamkeit des "Schweigens".

ms. Die Trilogie Ingmar Bergmans, deren dritter und beschliessender Teil "Das Schweigen" ist, ist die über drei Stufen herab sich vollziehende Enthüllung dessen, der keinen Glauben hat, nach dem Glauben indessen ruft, ihn in keiner Gewissheit aber verankern kann. "Das Schweigen" gibt die Situation eines Endes. Was hier stattfindet, ist ein Endspiel. Der Weg zum Ende begann, als Hoffnung sich meldete, und das Ende ist die Hoffnungslosigkeit. Der erste Teil der Trilogie, "Wie in einem Spiegel", ist das Stadium der Hoffnung. Dass Gott sich in der Liebe offenbare, darin besteht diese Hoffnung, in jeglicher Liebe, der grössten wie der geringsten, der reinen wie der verdorbenen. Konsequent nur ist es, dass sich die Hoffnungslosigkeit nun gerade in der Verderbnis der Liebe darstellt. Diese Verderbnis spiegelt sich im "Schweigen". Dazwischen stehen, als mittlerer Teil, "Die Abendmahlgäste", auch "Licht im Winter" genannt. Es ist das Stadium der Erkenntnis, dass die Hoffnung, Gott antworte durch die Liebe, irrig gewesen ist. Was bleibt übrig als der Zweifel an Gottes Existenz? Dass Gott schweigt, das ist das schrecklichste aller Leiden. Schrecklicher als die körperlichen Schmerzen am Kreuz waren diese Zweifel Christi, weil Gott schwieg.

Unter dem Schweigen Gottes zerfällt das Leben. Das Ende stellt sich ein. Die Trilogie Bergmans ist - wie übrigens alle seine Filme, wie immer ihre Stoffe beschaffen sein mögen - nicht zu verstehen, wenn man sie nicht von der Existenz eines persönlichen, das heisst christlichen Gottes her begreift. Das für Bergman entscheidende Erlebnis, dass Gott schweigt, hat zur Voraussetzung überhaupt, dass es Gott gibt. Die Darstellung des - modernen - Menschen auf einem Weg, der von der Hoffnung zur Hoffnungslosigkeit führt, wäre anders völlig ohne Sinn. Die Gewissensschärfe, die Selbstqual und Selbstbedrängnis, mit denen Ingmar Bergman diese Darstellung des Menschen unternimmt, stammen aus der Sphäre des lutherischen Protestantismus, in welcher der Künstler -Sohn eines Pastors - nach Geburt und Tradition gehört. Es wäre gewiss falsch, Ingmar Bergman als einen Mann der Kirche zu bezeichnen, wenn man damit meinen sollte, er bekenne sich als Praktikant oder gar als Gläubiger. Aber richtig ist es, wenn man ihn begreift als einen protestantischen Christen. Seine Selbstprüfung, sowohl in dem, was aufrichtig, als auch in dem, was quälerisch an ihr ist, bliebe ohne das Christentum unverständlich. Und das ist positiv gemeint.

Seine Kunst ist deshalb Selbstbekenntnis. Jedes Selbstbekenntnis drängt, gerade weil in ihm ein Mensch über sich selber auch Gerichtstag hält, an die Grenze des Sagbaren, des Bekennbaren. Und es drängt, im letzten Schritt, natürlich auch immer über diese Grenze hinaus. Indem Bergman die Hoffnungslosigkeit des Menschen, dessen Existenz von Gott abgeschnitten ist, darstellt, muss er ihn folgerichtig darstellen in jener Situation, in welcher sich Hoffnung zu offenbaren versprochen hatte: in der Situation der Liebe. Die Liebe aber muss sichtbar werden in der Verderbnis, also in der Umkehrung dessen, was sie eigentlich bedeutet. Liebe als Reduktion auf die Physis, auf die Sexualität, die sich selbst genügt; die getätigt wird ohne ein Gegenüber, ohne Erwartung einer Antwort. Liebe ohne Du, ohne die Möglichkeit, fruchtbar zu werden. Lesbische Bindung also, sie sogar geübt als Inzest, zwischen zwei Schwestern, von denen die eine todkrank, die andere zwar Mutter eines Knaben, doch ohne Mann ist. Die Situation der Selbstbefriedigung auch, auch wenn sie im gemeinsamen Akt der beiden Geschlechter vollzogen wird. Die Liebe nicht als Ereignis der Vereinigung, sondern als Tatsache der letzten Vereinsamung.

So zeigt Ingmar Bergman die beiden Frauen, die Schwestern, deren gegenseitige Zerstörung das Drama dieses Films ist. "Das Schweigen" zeigt keine Entwicklung mehr, es zeigt vom Ende das Ende. Die beiden Schwestern, Esther, die lesbische und zur Selbstbefriedigung verdammte, nachdem sich ihr inzestuöses Verhältnis zur jüngeren, zu Anna, bereits aufgelöst hat, und Anna, die einst verheiratet war und Mutter eines Knaben ist, machen in der Stadt Timoka Rast. Esther ist vom Tode gezeichnet. Ihrer Anfälle wegen muss der Halt in der fremden Stadt eingeschoben werden, deren Sprache sie nicht verstehen. Dass sie sich mit ihren Bewohnern nicht verständigen können, bezeichnet eine äussere Seite ihrer Einsamkeit. Dass sie, obwohl durch das gemeinsame Blut aneinander gebunden und trotz der gemeinsamen Sprache, einander nicht mehr verstehen, bezeichnet bereits eine innere Stelle ihrer Einsamkeit. Dass ihre lesbische Bindung zerbrochen ist und beide voneinander wegstreben - die eine, Anna, weil sie nach dem lange verdrängten, ihrem Geschlecht natürlichen Mann verlangt, die andere, Esther, weil sie von diesem Verlangen ihrer Schwester gedemütigt wird -, bezeichnet einen Punkt noch näher dem Kern dieser Einsamkeit zu. Der Kern ihrer Einsamkeit ist das Schweigen Gottes, und Gott schweigt in dem Masse, als der Mensch mit dem Menschen, das Ich mit dem Du, nicht mehr in Kommunikation zu treten imstande ist. Die Hoffnung, dass sich in der Liebe, in jeglicher Art der Liebe, also in noch so geringfügiger oder noch so abwegiger, Gott beweise, hat sich als trügerisch erwiesen. Kann Liebe überhaupt sein, wo die Kommunikation ausbleibt?

Ingmar Bergman gibt die Stellenwerte einer modernen Situation des Menschen an. Er gibt sie aber weder in diesem Film noch in seinen vorausgehenden in sozialer Hinsicht an. Er ist kein Künstler, den das Gesellschaftliche interessiert. Das Gesellschaftliche dehnt sich stets aus in der Waagrechten. Bergmans Sicht richtet sich in die Vertikale. Ihn beschäftigt der Mensch in der Unmittelbarkeit zu Gott, und diese Unmittelbarkeit wird erkennbar auch dann, wenn das Wort Gott - wie in diesem Film - gar nicht ausgesprochen wird. Denn es braucht ein Wort oder ein Name nicht ausgesprochen zu werden, wo eben dieses Nichtaussprechen die Gegenwärtigkeit zu bezeichnen vermag. Nur dass die Menschen, die Bergman für sich sprechen lässt, dieser Gegenwärtigkeit nicht innewerden. Oder ihrer nur innewerden in der Verneinung, in der Unfähigkeit, in Kommunikation zu treten, obwohl die Sehnsucht noch da ist, diese Kommunikation herzustellen. Sie ist etwa da in dem verzweifelten Versuch Annas, in der rasenden Hingabe an den Mann, einen jungen Kellner, doch noch eine Antwort des Menschen zu finden. Sie ist da in dem vergeblichen Bemühen der beiden Schwestern, mit dem alten Kellner des Hotels, in welchem sie abgestiegen sind, die Verständigung herbeizuführen und die fremde Sprache zu enträtseln. Sie ist da in dem trotzigen, dann verzweifelten, zuletzt gedemütigten Betteln der älteren Schwester um die alte Vertrautheit mit der jüngeren. Sie ist da in der ungeschickten Fürsorge Esthers, der Aelteren, für den Knaben Annas, Johan, der ganz auf sich zurückgewiesen ist und in dessen desperaten Spielen durch die endlosen, menschenleeren Flure des Hotels sich die Verlorenheit der beiden Frauen widerspiegelt.

Dass es diese Sehnsucht gibt, ist das Paradoxe der Situation. Es ist das Paradoxon der christlichen Situation. Die Umkehrung der Liebe, also der Fähigkeit zur Kommunikation, wie immer diese beschaffen ist, in ihr Gegenteil, in die Unfähigkeit zur Kommunikation also, ruft wiederum der Umkehrung. Das Letzte ist - das macht der Film klar - nicht die Verzweiflung, nicht die Hoffnungslosigkeit, sondern die Wiedergeburt einer Hoffnung. Dass diese sich in dem Knaben verkörpert, ist künstlerisch wie menschlich legitim. Er vielleicht wird eines Tages die Worte der fremden Sprache verstehen, die seine Tante, Esther, für ihn auf einen Zettel geschrieben hat. Er vielleicht wird eines Tages, wenn er erwachsen geworden ist, diese kindliche Fähigkeit für sich erhalten können, mit den Menschen zu kommunizieren. Als Kind kann er es, ist er noch nicht ausgestossen. Er versteht, ohne ein Wort der fremden Sprache auffassen zu können, die Reden des alten Kellners, der ihn umhegt. Es gibt für ihn keine Schranke zu den Liliputanern, die ebenfalls im Hotel wohnen und die sich seiner im Spiel und mit Scherz annehmen. Der alte Kellner, selber an der Schwelle des

Todes stehend und dem Tode zugewandt in der Trauer um seine Frau, deren Bild, wie sie als Tote aufgebahrt ist, er dem Knaben zeigt, und die Variéteartisten, die Liliputaner, sie sind die einzigen Menschen dieses Films, die lachen, die das Lachen nicht verlernt haben; der alte Mann, den kein Reiz des Lebens mehr hält, und die Krüppel. Sonst gibt es kein Lachen. Es gibt nur den Schrei. Den Schrei Annas, die in der Konvulsion der körperlichen Hingabe die Zerstörung der Liebe ein letztes Mal erfährt. Den Schrei Esthers, die von der Agonie gepackt wird.

Ist es der Schrei aus der Tiefe der Hölle? Gewiss nicht. Bergman wäre gründlich missverstanden, wenn er so aufgefasst würde. Das Leben ist nicht die Hölle, aus der es keine Erlösung geben kann. Das Leben ist das Gefängnis, dessen Mauern einmal aufbrechen können. Das ist der Sinn, ist der Wert von Bergmans Kunst, dass er das Dasein realistisch zeichnet, dass er es nicht als Symbol vor uns hinstellt, obwohl sein Realismus transzendiert. Der Schock, der von Ingmar Bergmans Film - diesem Film - ausgeht, käme nicht zustande, wenn diese Welt symbolisch wäre, wenn sie nur als Gleichnis Bestand hätte. Der Schock kommt zustande, weil es eine ganz reale, eine realistisch gezeichnete Welt ist. Keine Hölle also, und schon gar nicht das Leben als Hölle. Sondern Leben dieser Erde, dieses Daseins.

Und der Schock kommt nicht deshalb zustande, weil es in diesem Film Szenen der sexuellen Krassheiten, der sexuellen Abwegigkeiten gibt. Die Szenen sind, bei aller Krassheit, bei aller naturalistischen Unmissverständlichkeit, zu welcher ja Bergman stets geneigt hat, stossend nur für den, der sie herausgelöst wahrnimmt aus dem Zusammenhang - nicht allein aus dem Zusammenhang der künstlerischen Gestaltung, der hier überzeugend ist, sondern vor allem aus dem Zusammenhang auch der Lebenssicht, die die künstlerische Welt Bergmans ausmacht.

Der Schock also geht aus von der Unerbittlichkeit, mit welcher Ingmar Bergman die Situation des Endes, das menschliche Endspiel, darstellt. Die Szenen des Sexuellen sind darin nur ein Teil, zwar nicht gerade blosse Episoden - dann verlören sie das ihnen zustehende Gewicht -, aber doch ein Teil in einem Ganzen, das in seiner Totalität eben hart an die Nerven des Zuschauers greift. An die Nerven bloss? Wohl kaum ergäben sich so heftige, so leidenschaftliche Diskussionen um diesen Film, wenn er nicht genau, mit ätzender Präzision, in die Existenz unserer modernen Welt träfe.

Man hat Ingmar Bergman - gerade angesichts dieses Films - Pornographie vorgeworfen. Der Vorwurf ist unbegründet. Denn er geht aus von einem psychologischen Sachverhalt, der Ingmar Bergman angeblich nötigt, so und nicht anders die Welt des Sexuellen darzustellen, herauszustellen, zu exhibieren. Wer psychologisch an Bergmans Film herantritt, hat einen falschen Ausgangspunkt gewählt. Ob und inwieweit es bei Bergman Neurosen gibt, ist völlig uninteressant. Es hiesse vom Werk auf den privaten Menschen zurückgreifen, und das ist, wenn es um die Beurteilung eines Werkes geht, unstatthaft. Und es sagt über dieses Werk nichts aus. Erheblich ist nur das Werk selbst. Dieses nicht nach dem beurteilen zu dürfen, was es gültig macht, wäre eine aller Kunst abträgliche Beschneidung der kritischen Freiheit.

Wer Bergman anderseits vorhält, er verwerfe in - christlicher - Ueberheblichkeit den Ungläubigen, indem er diesen als Ausbund der geschlechtlichen Zügellosigkeit hinstelle, der legt eine Reaktion an den Tag, die ebenfalls nur vom Psychologischen ausgeht. Es bleibe vom Film am Schluss nicht mehr als eine Neurose oder der Tatbestand der nicht bewältigten Sexualität, dies ist ein zu kurzgesichtiges Urteil. Und es ist das nicht etwa darum, weil, wenn man von Bergmans Sicht ausgeht, irgendeine sogenannte christliche Ueberheblichkeit spürbar würde, sondern darum, weil einerseits die pure Psychologie für die Erfassung eines Kunstwerkes noch nie ausreichend gewesen ist und weil anderseits auch die soziologische Interpretation keine genügende Sicherheit bietet, um ein Phänomen in den Griff zu bekommen, das eben von seinem Grund auf ein religiöses ist. Der Masstab für die Beurteilung eines Kunstwerkes, und dieser Film ist eines, muss aus dem Werk selbst gewonnen werden.

Tut man das, so wird man zuerst des grossen Ernstes, der tiefen Erschütterung inne, die "Das Schweigen" durchwalten. Aus den Voraussetzungen der beiden vorausgegangenen Filme, ohne die "Das Schweigen" zum Schweigen verdammt ist, erschliesst sich dabei der existentielle Gehalt, auf den hin der Realismus dieser in der Sexuellen Begierde, aber auch im Alkohol sich ausdeutenden Ablösung von der Wirklichkeit transparent erscheint. Ingmar Bergman steht geistig in der Tradition des modernen existentiellen Protestantismus, und ein Name wie der Kierkegaards drängt sich wie von selbst in die Feder: "Das Schweigen" als realistische Parabel der Krankheit zum Tode hin, zu jenem christlichen Paradoxon also, dass Hoffnungslosigkeit ist, indem die letzte Hoffnung, der Tod, nicht besteht, und dass aus dieser Hoffnungslosigkeit sich der Quell des Glaubens bildet. Es geschieht wirklich nicht ohne Grund, dass die Kirchen beider Konfessionen die Filme Bergmans, und nun gerade diesen einen Film, mit grosser Aufmerksamkeit betrachten und sie begrüssen aus einem theologischen Verständnis heraus, das keineswegs etwa den billigen Versuch darstellt, eines Künstlers auf unredliche Weise habhaft zu werden, der den Zweifel am Glauben zu seinem Thema gemacht hat. Das sich vielmehr darüber ausweist, wie sehr der Zweifel, der ja die Kehrseite der Sehnsucht und der Willigkeit zum Glauben ist, in der Situation des modernen Menschen ein Angelhacken eben des Glaubens ist.

Ist man willig, solcherart "Das Schweigen" aus seinen eigenen Bedingungen des Geistigen wie des Künstlerischen heraus zu verstehen, so bleibt noch immer ein Rest, der nicht aufgeht. Die Härte, mit der Ingmar Bergman, gerade hierin ein Protestant, das Leben zeigt, ist die künstlerische Struktur. Die Frage stellt sich, ob diese Härte die Grenze des Notwendigen in der Darstellung des Sexuellen künstlerisch nicht zuweilen überschritten hat; ob der künstlerische Ausdruck diese Deutlichkeit nötig gemacht hat; ob eine Beschränkung nicht nur zu einer Intensivierung beigetragen, sondern dem Film auch die unnötigen Polemiken, es handle sich um Pornographie, erspart hätte.

Die Frage stellt sich auch, ob der Realismus, diese Nacktheit der Darstellung alles Menschlichen bis hinein in die Intimsphäre des Geschlechtlichen und die Intimsphäre des Sterbens, sich mit der - gerade hier irritierenden - Neigung zu einzelnen Symbolismen verträgt. Es sind Symbolismen, die nicht in der Handlung selbst liegen, sofern man diese klinische Beschreibung eines Zustandes der Auflösung noch als Handlung bezeichnen kann, sondern es sind Symbolismen der äusseren Situation, die nicht nötig wären: die fremde Stadt Timoka und deren unverständliche Sprache, die Verfremdung der Umwelt, die Sexualisierung auch der Gegenstände, etwa der Tanks, die phallische Symbole werden, obwohl sie zunächst auch und wohl ganz ursprünglich Situations- und Zeitbezeichnungen, Bezeichnungen nämlich für unsere Gegenwart, sind. Aber auch diese äusserliche Benennung der Gegenwart wäre, da die innere ausreicht und stimmt, nicht nötig gewesen. Nötig sind sie vor allem auch darum nicht, weil sie allzu eifrige Interpreten des künstlerischen und geistigen Willens von Bergman dazu verleiten, alles und jedes symbolisch zu deuten, also alles und jedes seiner klar aussagenden Unmittelbarkeit zu entfremden. Es sind das Deutungen, die zum Teil ans Groteske streifen und die so unhaltbar sind wie anderseits jene Argumente, die Bergman zu einem Mystifikator und Scharlatan degradieren wollen.

Ingmar Bergman ist ein unbequemer Künstler. Sein Film "Das Schweigen" ist ein Aergernis. Aber er ist es nicht darum, weil er unanständig wäre. Er ist es, weil er ehrlich ist. Seine Ehrlichkeit, die auch seine künstlerische Grösse ist, enthebt uns allerdings nichts der Problematik, dass es sich hier um eine Kunst handelt, die ein Ausnahmepublikum braucht. Dieses Publikum wird ihr wohl versagt bleiben, nachdem eine masstablose Reklame (der Kinos), aber auch eine masstablose Kritik (der Aufgebrachten) die ungesunde Neugier aufgeregt haben. Es bleibt zu hoffen, dass "Das Schweigen" in der Hauptsache vielleicht doch ein seinem Ernst und seiner Herausforderung entsprechendes Publikum findet.

Jeanne Moreau (links) spielt hervorragend die Titelrolle in Bunuels nicht durchschlagenden, aber aufschlussreichen Film "Tagebuch einer Kammerzofe".

TAGEBUCH EINER KAMMERZOFE
(Le journal d'une femme de chambre)

Produktion: Frankreich
Regie: Louis Bunuel
Besetzung: Jeanne Moreau, Michel Piccoli, Georges Gret, Françoise Lugagne
Verleih: Comptoir

FH. Ein Film von Bunuel wird Filmfreunde immer interessieren. Der alte, hochbegabte Anarchist hat Filmsequenzen geschaffen, die in die Filmgeschichte eingegangen sind. Aber ist er wirklich ein Anarchist, in welches Schema er gewöhnlich eingereiht wird? Uns dünkt, dass gerade dieser letzte Film darüber einigen Aufschluss zu erteilen vermag.

Es ist nicht die erste filmische Adaptation von Mirbeaus weitschweifigem Roman gleichen Namens aus der Jahrhundertwende. Renoir hat sie schon versucht, und zwar in der gleichen Weise: Verwendung nur einer einzigen Episode. Céléstine heisst das junge Mädchen, das als Kammerzofe in eine - was bei Bunuel fast eine Selbstverständlichkeit ist - von Grund auf korrupte Gesellschaft eintritt. Es ist alter Landadel, bei dem sie ihre ersten beruflichen Gehversuche unternimmt, vertreten durch einen merkwürdigen abnormen Hausherrn und weitere sonderbare Figuren. Sie scheint unbeeinflusst mit ihnen durchzukommen, doch da ist der Gärtner und Hausdiener, der ein brutales Verbrechen unternimmt und zwar so geschickt, dass er nicht überführt werden kann, was sie fasziniert und zu ihm zieht, obwohl sie den wahren Sachverhalt kennt. Durch Heirat mit einem ehemaligen Offizier steigt sie dann in die Bourgeoisie auf, während ihr ehemaliger Geliebter zum Chauvinisten und Anhänger der Aktion française wird (Bunuel hat das Geschehen zwischen die beiden Weltkriege verlagert).

Der Film greift weniger tief als seine früheren Werke. Nirgends erwacht das Gefühl, dass eine geistige Grundfrage unseres Daseins berührt wird. Es bleibt bei einer gewiss hervorragenden, überzeugend echten sozialen Kritik einer bestimmten Epoche, die allerdings etwas abgestanden ist. Bunuel rennt zeitweise offene Türen ein, wenn er die damalige innenpolitische Lage Frankreichs kritisiert. Der Durchbruch ins Allgemein-Menschliche ist ihm hier nicht mehr gelungen wie früher. Doch ist die alte Handschrift noch deutlich sichtbar in sehr schönen Bildern von einer scharfen, unerbittlichen und darum melancholischen Klarheit.

Diese Melancholie ist eine Grundstimmung des Films. Der agressive, kämpferische Pessimismus scheint bei ihm, der heute 64 Jahre alt ist, einer trauernden Resignation gewichen. Er steht jetzt seinen Figuren bei aller Rücksichtslosigkeit, mit der er sie im Bösen schildert, mit einem gewissen fast zärtlichen Verständnis gegenüber. Gewiss ist noch der ganze Zorn des Rebellen über die herrschenden Zustände und das Leben überhaupt ersichtlich, eine seiner Grundtendenzen, die ihm den Ruf des Anarchisten eingetragen hat. Aber hier wird wie noch nie spürbar, dass er im Grund das Leben liebt, dass er zum Rebellen nur aus einer furchtbaren Enttäuschung über die Macht des Bösen im Leben und die dadurch geschaffenen Zustände geworden ist. Er hat eine ganz bestimmte Vorstellung - ein Ideal, wenn man will - davon, wie gross und schön das Leben sein sollte. Er ist kein Anarchist, der ungebunden und zügellos nur tun will, was ihm behagt, sondern ein heute allerdings resignierter und melancholisch gewordener Kämpfer für eine bessere Welt nach seinen hochgemuten Vorstellungen von der er einsehen musste, dass sie nie kommen wird. Er hat Jeanne Moreau in ihrer schwierigen Rolle ausgezeichnet geführt, liebevoll, und auch die ganze Gestaltung trägt diesen verständnisvollen Stempel, der ihn als den gutgesinnten, resignierenden Einsamen erkennen lässt, der er heute geworden ist und seiner ganzen Einstellung nach werden musste.

WIE DER VATER SO DER SOHN
(Bébert et l'omnibus)

Produktion: Frankreich
Regie: Yves Robert
Besetzung: Petit Gibus, Blanchette Brunoy Jean Richard
Verleih: Impérial

ZS. "Der Krieg der Knöpfe" war seinerzeit ein grosser Erfolg, wenn auch Fachleute sich darüber stritten, ob er berechtigt sei (FuR 1962/24). Es lag auf der Hand, das einträgliche Experiment zu wiederholen und einen neuen Film über die Streiche von vorwitzigen Kindern herzustellen, selbstverständlich wieder mit dem kleinen, altklugen Gibus.

Diesmal richtet er in einem grossen Pariser Warenhaus allerlei an, um dann, in den falschen Zug gesetzt, eine Nacht hindurch unheimliche Verwirrung zu stiften und Erwachsene, selbst Offizielle in Uniform, in schwierige und komische Situationen zu bringen.

Der Film hat nicht mehr ganz den Schwung seines Vorgängers, aber er ist immer noch reich an guten Einfällen, die nicht aus frühern Filmen zusammengesucht wurden. So vermag er doch wieder auf liebenswerte Weise zu unterhalten und dem Kleinen neue Sympathien einzutragen. Dass dieser bei allem Witz hie und da eine Sprache redet, die s seinem Alter kaum entspricht, dass auch etwas zu deutlich auf bestimmte Effekte hingearbeitet wurde, vermag dem kaum Abbruch zu tun.

DIE WELT DER MARILYN MONROE
(Marilyn)

Produktion: USA
Regie: Rock Hudson
Verleih: Fox

ZS. "Niemand ist vor seinem Tod glücklich zu preisen", dieser alte, römische Spruch kommt einem beim Betrachten dieses Montage-Films wieder in den Sinn. Es war an sich eine nette Idee, die Erinnerung an die freiwillig aus dem Leben geschiedene Marilyn Monroe durch einen Film wach zu halten, aber die Fox hat es sich etwas zu leicht gemacht, obwohl sie ihr ein solches filmisches Denkmal mehr als schuldig war. Wichtige Filme fehlen, zum Beispiel ihre leidenschaftliche Leistung in den "Misfits". Unglücklich ist auch Rock Hudson als Sprecher, der mit einer Art selbstsicheren Ueberheblichkeit lauter Banalitäten erzählt, die keineswegs zu einem verständnisvolleren und tieferen Verständnis der Toten führen. Ihre Persönlichkeit kommt auch nicht durch Ausschnitte aus ihrem Leben zur Geltung, obwohl sicher Aufnahmen aus Pressekonferenzen und von Dreharbeiten bis zu ihrer Teilnahme an öffentlichen Veranstaltungen vorhanden sind.

Was von ihr zu sehen ist, vermag dennoch in dieser Zusammenstellung einiges Rätselhafte ihrer Wirkung zu erklären. Es wird deutlich, wie vom Produzenten mit allen Mitteln immer wieder versucht wurde, ihre physische Erscheinung, das Aufreizende, das sie zweifellos besass, herauszustellen. Sie kommt dem wohl nach, sie hat ein kleines, wenn auch gebrechliches Talent und vermag sich den Forderungen dadurch anzupassen. Aber irgendwie wird eine Art unbewusster Hilflosigkeit bei ihr spürbar; was sie da spielt, spielen muss, das ist nicht ihr eigenes Selbst. Sie vermittelt von sich den Eindruck der Beziehungslosigkeit, der Unorientiertheit, der mangelnden, festen Grundlage. Jederman glaubt, sie irgendwie vor irgendetwas beschützen zu müssen. Dieses Gefühl, dieses Sehnen beim Zuschauer hervorzurufen, war sicher einer der Gründe für ihren Welterfolg. Sie war das nette, rassige, junge, gefährdete Mädchen in der schwierigen Welt, dem alle gern geholfen hätten. Diese Rolle hätte sie allerdings nicht dauernd durchführen können, und vielleicht ist ihr früher Tod die Antwort auf ein schweres Schicksal, das sie mit fortschreitendem Alter hätte erfassen müssen.

Petit Gibus, schon einmal mit grossem Erfolg im "Krieg der Knöpfe" tätig, erscheint wieder in "Wie der Vater, so der Sohn".